

## ALL'ORIGINE DELLE RICETTE DI GIORGIO DE CHIRICO

*Simona Rinaldi*

L'approccio più consueto negli studi sulle fonti tecniche della pittura si basa sul confronto tra il testo scritto e la letteratura artistica coeva, insieme alla verifica dei materiali descritti con quelli eventualmente identificati sulle opere mediante le indagini scientifiche. Tale approccio, che si è andato profondamente consolidando sin dal suo apparire nel corso dell'Ottocento per tutto il secolo successivo, suscita oggi qualche riflessione in relazione alla tipologia di testi da includere all'interno della letteratura artistica.

A partire dalla industrializzazione dei procedimenti di produzione dei materiali pittorici tra Settecento e Ottocento, infatti, si assiste alla proliferazione di una manualistica tecnica prevalentemente dedicata alla descrizione dei nuovi materiali messi a disposizione dalle ricerche chimiche, che testimonia la frattura totale creatasi tra gli artisti e i materiali di cui si servono, la cui produzione industriale non consente più di conoscere esattamente la composizione, le proprietà e i comportamenti nel tempo, facendo prevalentemente attenzione all'effetto visivo ed espressivo che si intende ottenere.

I pigmenti sintetici sostituiscono stabilmente i colori di cui per secoli si sono serviti i pittori, i quali erano ben consapevoli sia dei pregi che dei difetti e delle incompatibilità di ciascuno di essi, mentre nel caso dei pigmenti sintetici tale conoscenza è del tutto approssimativa, tanto più che assai spesso venivano venduti con le medesime denominazioni antiche.

La sconsolata osservazione di William Holman Hunt che “nei giorni antichi i segreti erano dell'artista; ora egli è il primo da mantenere nell'ignoranza di ciò che sta utilizzando”<sup>1</sup>, fotografa impietosamente la situazione del pittore moderno che si trova del tutto disarmato di fronte ai fabbricanti di colori.

La produzione industriale dei materiali artistici, che dal 1841-1844 venivano venduti in tubetti di stagno sostituendo sia le siringhe di vetro che le originarie vesciche<sup>2</sup>, accentuava inoltre la concorrenza tra i fabbricanti che costantemente immettevano sul mercato nuovi prodotti, la cui qualità era talvolta notevolmente scadente, così come venivano immessi in commercio vecchi prodotti con nuovi nomi, alimentando una confusione terminologica piuttosto allarmante.

<sup>1</sup> M.R. Katz, *William Holman Hunt and the Pre-Raphaelite technique*, in *Historical Painting techniques, materials and studio practice*, a cura di A. Wallert, E. Hermens et al., The Getty Conservation Institute, Los Angeles 1995, pp. 158-165, in particolare p. 160.

<sup>2</sup> A. Gioli, *Materiali industriali per la pittura dell'Ottocento*, in P. Bensi, A. Rava (a cura di), *Effetto Luce. Materiali, tecnica, conservazione della pittura italiana dell'Ottocento*, Edifir, Firenze 2009, pp. 51-64.

Un esempio sintomatico è costituito dal “Verde Veronese” citato da de Chirico nel *Piccolo trattato di tecnica pittorica*<sup>3</sup>, che evidenzia al contempo la feroce concorrenza tra i produttori di materiali artistici e la difficoltà degli artisti a riconoscerne le proprietà: nel 1814 fu infatti prodotto con il nome di *Verde di Schweinfurt* da von Mitis e descritto da Justus von Liebig sciogliendo il verderame in aceto con l'aggiunta di triossido di arsenico per ottenere un composto a base di aceto-arsenito di rame. Nel 1822 fu commercializzato in Gran Bretagna come *Emerald Green*, mentre in Francia era venduto come *Vert Veronese*, per distinguerlo dal *Vert Émeraude*, ottenuto nel 1859 dal chimico Guignet con l'ossido di cromo idrato, intensamente verde e fortemente coprente, che in Gran Bretagna prendeva il nome di *Viridian*. Accadeva così che gli artisti italiani potevano alternativamente acquistare il “Verde Veronese” o il “Verde Smeraldo” senza rendersi conto che erano due pigmenti diversi solo nel caso dei prodotti francesi, mentre si trattava del medesimo composto se apparteneva alle marche inglesi Winsor & Newton, Roberson o Reeves che erano le più famose e antiche ditte produttrici.<sup>4</sup> Un altro caso è rappresentato dal Giallo di Napoli, che nella sua formulazione tradizionale risalente al XVII secolo è costituito da antimoniato di piombo, mentre de Chirico afferma che è un pigmento velenoso composto di arsenico, riferendosi forse all'orpimento, che tuttavia non risulta più utilizzato e prodotto all'epoca in cui l'artista scrive.<sup>5</sup>

Di fronte a un panorama così variegato e fortemente contrassegnato dalla mobilità delle denominazioni dei materiali, diventa indispensabile valutare con attenzione le testimonianze trattatistiche e anche le identificazioni proposte dai referti delle indagini scientifiche, poiché se è vero che gli artisti italiani acquistavano in genere i prodotti francesi, non sempre questa regola sarà sistematicamente seguita (come risulta ad esempio dallo studio della tecnica di Nino Costa), ed è di fondamentale importanza condurre una corretta contestualizzazione storica.

Tutti i fabbricanti di colori si servivano inoltre di consulenti chimici di fiducia: per Lefranc è documentato il rapporto con Jehan-Georges Vibert, famoso autore di *La Science de la peinture* (1891, tradotto l'anno dopo in italiano da Gaetano Previati)<sup>6</sup>; Roberson faceva invece riferimento ad Arthur Herbert Church, chimico della Royal Society e autore di *The Chemistry of Paints and Painting* (Londra, 1890)<sup>7</sup>; meno noto è H.C. Standage, chimico consulente della ditta Reeves, che pubblicò numerosi testi sulla stabilità dei pigmenti<sup>8</sup>, mentre si diffondevano largamente trattazioni e pubblicazioni manualistiche come quelle edita a Parigi da Roret, tra le quali era particolarmente famoso il

<sup>3</sup> G. de Chirico, *Piccolo trattato di tecnica pittorica* (1928), a cura di J. de Sanna, Scheiwiller, Milano 2001, p. 22.

<sup>4</sup> S. Rinaldi, *Colore e pittura. Teorie cromatiche e tecniche pittoriche dall'Impressionismo all'Astrattismo*, Aracne, Roma 2004.

<sup>5</sup> Il Giallo di Napoli venduto da Winsor & Newton conteneva all'epoca ocra gialla e giallo di cadmio (J. H. Townsend et al., *Later Nineteenth-century Pigments: evidence for additions and substitutions*, in *The Conservator*, 1995, n. 19, pp. 65-78), mentre secondo Moreau-Vauthier, che riferisce le notizie ricevute da Lefranc, in Francia era ormai poco impiegato (C. Moreau-Vauthier, *Comment on peint aujourd'hui*, Floury, Parigi 1923, p. 20). Questo testo di Moreau-Vauthier, assai poco conosciuto, andrebbe più attentamente considerato, sia per la datazione piuttosto vicina a quella del *Piccolo trattato*, sia per l'articolazione simile dei capitoli. Cfr. *L'atelier; la palette; les véhicules; Les supports; L'exécution; Le vernissage; L'aquarelle; Le Pastel; Autres procédés; Conclusion*.

<sup>6</sup> J.G. Vibert, *La science de la peinture*, Ollendorf, Parigi 1891.

<sup>7</sup> A.H. Church, *The Chemistry of Paints and Painting*, Seeley Service & Co., Londra 1890.

<sup>8</sup> H.C. Standage, *The Artists' Manual of Pigments. Showing their composition...*, Reeves & Sons, Londra 1883; Id., *The Artists' Manual of Pigments*, Crosby Lockwood and Co., Londra 1886; Id., *The Use and Abuse of Colours and mediums in Oil Painting. A handbook for Artists and Students*, Reeves & Sons, Londra 1892.

testo di Riffault, Vergnaud e Toussaint sulla manifattura dei colori (1884)<sup>9</sup>, che in Italia furono talvolta tradotti da Ulrico Hoepli a Milano. All'interno di questo panorama, gli studi fanno prevalentemente riferimento ai fabbricanti di colori francesi e inglesi che risultano quelli maggiormente indagati nella letteratura tecnica internazionale, mentre non bisogna tralasciare la produzione tedesca che dall'Ottocento fino alla seconda guerra mondiale fu non solo quantitativamente rilevante, ma risultava particolarmente innovativa nel campo dei materiali artistici.

Tutti questi testi sono stati sinora utilizzati come fonti privilegiate per ricostruire la storia delle tecniche pittoriche ma, oltre al fatto che secondo questo approccio tale storia finisce per risultare riduttivamente intesa come storia della manifattura dei materiali e non dei procedimenti esecutivi, va sottolineata la grande cautela da adottare nella valutazione di tali testi, perché essi rappresentano il punto d'arrivo delle ricerche condotte dai fabbricanti di colori, non degli artisti e tanto meno dell'uso che gli artisti fecero di quei materiali.

La voce diretta degli artisti è assai più significativa e la loro testimonianza, anche quando appare in gran parte rivolta a esplicitare le finalità estetiche ed espressive di ciascuno, è sicuramente da privilegiare rispetto alla manualistica corrente, svelando molte notizie importanti, soprattutto sui procedimenti da essi seguiti, che consentono di comprendere assai meglio la sostanza della tecnica esecutiva impiegata.

Il *Piccolo trattato di tecnica pittorica* di Giorgio de Chirico rappresenta da questo punto di vista una fonte di primaria importanza poiché redatto dall'artista stesso sulle sperimentazioni da lui condotte personalmente. Il testo venne pubblicato per la prima volta nel 1928 su sollecitazione di Giovanni Scheiwiller, all'epoca curatore della serie dei "Manuali pratici Hoepli", una collana di testi didattici, nella quale erano già apparsi in precedenza *Il restauratore dei dipinti* di Giovanni Secco Suardo (1927, ristampa dell'edizione 1918 con prefazione di Gaetano Previati) e *L'arte del marmo* di Adolfo Wildt (1922).<sup>10</sup>

Il testo – come risulta dalla *Prefazione* inserita da de Chirico – viene redatto a Parigi tra il febbraio e l'aprile del 1928, in concomitanza con la pubblicazione della monografia a lui dedicata da Boris Ternovec nella collana "Arte Moderna Italiana" promossa dallo stesso Giovanni Scheiwiller e stampata nell'autunno 1928<sup>11</sup>, anno nel quale furono pubblicate altre due monografie sull'artista.<sup>12</sup>

Secondo Jole de Sanna, il *Piccolo trattato* "si presenta diviso in tre tempi: materiale, tempera, olio"<sup>13</sup>, scansione immediatamente evidente, ma assai poco significativa rispetto a una struttura che risulta sostanzialmente colloquiale<sup>14</sup> e al tempo stesso concepita come un ricettario tipico della letteratura arti-

<sup>9</sup> J.-R.-D.-A. Riffault, A.-D. Vergnaud, C.-J. Toussaint, *Fabricant de couleurs à l'huile et à l'eau, des laques, des couleurs fines, des couleurs hygiéniques*, Librairie Encyclopédique de Roret, Parigi 1884.

<sup>10</sup> J. de Sanna, *Forma come qualità del colore*, in G. de Chirico, *Piccolo trattato...*, cit., p. 74.

<sup>11</sup> B. Ternovec, *Dipinti di Giorgio de Chirico*, Hoepli, Milano 1928.

<sup>12</sup> Oltre alle due personali allestite a New York e Londra, furono infatti pubblicati: W. George, *Giorgio de Chirico avec des fragments littéraires de l'artiste*, Editions des Chroniques du Jour, Parigi 1928; J. Cocteau, *Le Mystère Laïc. Essai d'étude indirecte, avec cinq dessins de Giorgio de Chirico*, Editions des Quatre Chemins, Parigi 1928.

<sup>13</sup> J. de Sanna, *Forma...*, cit., p. 63.

<sup>14</sup> Analogamente al testo di Wildt, che potrebbe forse essere stato all'origine della commissione di Scheiwiller, dato che aveva sposato la figlia dello scultore. Lo stesso de Chirico testimonia del resto in una lettera del 23 aprile 1928 a Scheiwiller il termine di paragone rappresentato dal volumetto di Wildt: "Le spedisco oggi 75 paginette manoscritte che compongono il mio *Trattato* [...]. Non so quanto grande verrà stampato ma non credo sia più piccolo del trattato di Wildt." *Ibid.*, p. 117.

stica sulle tecniche pittoriche. Ne sono testimonianza diretta e immediata le descrizioni degli ingredienti, le cui quantità sono dichiarate con pesi e misure del tutto empirici (cucchiaino da minestra; cucchiaino da caffè) e proporzionali (1/3; 1/8; 7/8), difficilmente traducibili in dosi esattamente misurabili.

Tipico della struttura dei ricettari è poi il riutilizzo di fonti precedenti, peraltro esplicitamente citate solo in maniera sporadica (Plinio, Biondo, Caylus), più spesso tacitamente riprese e direttamente inserite nel testo, essendo ormai divenute patrimonio culturale interiorizzato dall'artista, senza più differenziare il suo pensiero dalle indicazioni rintracciate, che sono assimilate senza riserve (come nel caso della verniciatura da eseguire dopo un anno, ripresa dal Cennini, oppure della tecnica a olio dei fiamminghi o della colla di carnicci menzionate dal Vasari).<sup>15</sup>

Per individuare qualche citazione più esplicita è necessario ricorrere ad altri suoi scritti, come i precedenti *Pro tempera oratio* (ca. 1920)<sup>16</sup> e *Pro technica oratio* (1923)<sup>17</sup> che de Chirico riutilizza fondendone e ampliandone le argomentazioni nel *Piccolo trattato*, e alle successive *Memorie* autobiografiche (nella redazione ampliata del 1962)<sup>18</sup>, dai quali è possibile ricavare una bibliografia maggiormente articolata: dalla *Naturalis Historia* di Plinio<sup>19</sup>, alle *Vite* del Vasari<sup>20</sup> – nel cui commentario ottocentesco a cura dei fratelli Milanesi era possibile trovare anche le *Ricordanze* (1453-1475) di Neri di Bicci<sup>21</sup> – al *Della nobilissima pittura* (1549) di Michelangelo Biondo<sup>22</sup>, alla *Mémoire sur la peinture à l'encaustique* (1755) del conte di Caylus<sup>23</sup>, ai *Saggi* di Vincenzo Requeño (1784)<sup>24</sup>, con le successive ricerche ottocentesche sulla pittura a cera di Henry Cros e Charles Henry e infine a Jehan-Georges Vibert in relazione alla vernice da ritocco di sua invenzione.<sup>25</sup>

Sin dalla *Prefazione* che introduce il *Piccolo trattato*, de Chirico si mostra perfettamente consapevole delle problematiche poste dalle fonti trattatistiche antiche rispetto alla manualistica ottocentesca, indicando i testi tedeschi come i più utili per un pittore, per giungere infine alla constatazione che per quanto ottimi, anche tali fonti risultino alla fine limitate poiché prevalentemente “scritti da restauratori”, che adottano dunque un punto di vista ben diverso da quello del “pittore avido di sapere qualcosa di pratico che lo aiuti nella delicata e grave fatica di menare il pennello sulla tela”<sup>26</sup>.

<sup>15</sup> C. Cennini, *Il Libro dell'Arte* (fine del XIV secolo). All'epoca de Chirico poteva giovare dell'edizione a cura di Renzo Simi, Carabba, Lanciano 1913, oppure fare riferimento a quella ottocentesca dei fratelli Carlo e Gaetano Milanesi: C. e G. Milanesi, *Il libro dell'arte*, Le Monnier, Firenze 1859. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori*, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi, Sansoni, Firenze 1906, vol. 1, pp. 69-90.

<sup>16</sup> G. de Chirico, *Pro tempera oratio* (ca. 1920), in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 5/6, 2006, pp. 467-474.

<sup>17</sup> G. de Chirico, *Pro technica oratio* (1923), in Id., *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografie 1911-1943*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Einaudi, Torino 1985, pp. 238-244. Ora in G. de Chirico, *Scritti/1 (1911-1945). Romanzi e scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano 2008, pp. 796-805.

<sup>18</sup> G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Bompiani, Milano 1998 (1ª ed. Astrolabio, Roma 1945; 2ª ed. ampliata 1962).

<sup>19</sup> Plinio, *Naturalis Historia, libri triginta septem*: attualmente disponibile in molteplici edizioni (ad es. Einaudi, Torino 1988) che tuttavia fanno tutte generalmente riferimento per quanto concerne le tecniche artistiche alla esegesi critica di Silvio Ferri, *Storia delle arti antiche* (1946), Rizzoli, Milano 2011, ormai piuttosto datata. De Chirico potrebbe aver fatto riferimento a un'edizione ottocentesca (*Della storia naturale*, ed. M. Lodovico Domenichi, Antonelli, Venezia 1844) oppure aver tratto le indicazioni pliniane in forma mediata da altri testi.

<sup>20</sup> G. Vasari, *op. cit.*, vol. 1, pp. 69-90.

<sup>21</sup> Neri di Bicci, *Le Ricordanze (10 marzo 1453-24 aprile 1475)*, a cura di B. Santi, Marlin, Pisa 1976.

<sup>22</sup> M. Biondo, *Della nobilissima pittura, ed della sua arte, del modo, e della dottrina, di conseguirla, agevolmente et presto*, Bartolomeo Imperatore, Venezia 1549.

<sup>23</sup> A.-C.-P. Caylus, *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire*, Pissot, Ginevra 1755.

<sup>24</sup> V. Requeño, *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' Greci e de' Romani Pittori*, Giovanni Gatti, Venezia 1784.

<sup>25</sup> H. Cros, C. Henry, *L'encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens. Histoire et techniques*, Librairie de l'Art, Parigi 1884; J.G. Vibert, *La science...*, cit.

<sup>26</sup> De Chirico, *Piccolo trattato...*, cit., p. 5.

Tuttavia, provando a redigere un indice dei nomi citati nel testo non sembra comparire alcun riferimento a restauratori, né tedeschi, né italiani, anche se va ricordato che il già citato manuale di Giovanni Secco Suardo, ristampato da Hoepli nel 1927, è presente nella biblioteca dell'artista<sup>27</sup>, che meriterebbe a questo punto uno studio approfondito e articolato per conoscere meglio tutte le edizioni dei testi in suo possesso e le date di acquisizione.<sup>28</sup>

I nomi che ricorrono con maggiore frequenza sono invece quelli degli artisti: Dürer, Holbein, Michelangelo, Carpaccio, Rubens, Delacroix, Ingres, Courbet, ma soprattutto Arnold Böcklin che si evidenzia per i richiami diretti alle sperimentazioni tecniche da lui condotte con la gomma di ciliegio e l'encausto, e prima ancora per il recupero dell'antica tecnica dell'incamottatura.<sup>29</sup>

L'ammirazione esplicita per "Arnoldo Böcklin: l'instancabile tecnico"<sup>30</sup> è stata correttamente ricondotta dagli studi più recenti<sup>31</sup> alla frequentazione di de Chirico, pur in maniera discontinua e incompleta, dell'Accademia di Belle Arti di Monaco tra 1906 e 1909, che viene ricordata nelle *Memorie* come la più prestigiosa e culturalmente avanzata all'epoca.<sup>32</sup>

De Chirico riferisce di essersi documentato sulle ricerche tecniche di Böcklin dal "libro scritto da un tedesco, di nome Berger, e che tratta della tecnica di Böcklin. Il grande pittore di Basilea ha infatti sempre dipinto a tempera ed è stato un appassionato ricercatore di tutti i segreti riguardanti questo modo di dipingere", richiamandosi al testo pubblicato a Monaco da Ernst Berger nello stesso anno in cui egli giunge nella capitale bavarese.<sup>33</sup> Per enucleare i materiali e le tecniche del pittore svizzero Berger si serve sia della testimonianza di Rudolph Schick, assistente di Böcklin a Roma dal 1866 al 1869<sup>34</sup>, sia della cospicua bibliografia che aveva accumulato sulle tecniche pittoriche, antiche e moderne.

Sin dal 1893 Berger aveva iniziato a pubblicare le sue ricerche sulle «Technische Mitteilungen für Malerei», bollettino della Società tedesca per la *Promozione dei metodi razionali in pittura* (Deutsche Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren) che era stata fondata nel 1886 dal chimico Adolf

<sup>27</sup> G. Secco Suardo, *Il restauratore di dipinti*, Hoepli, Milano 1894 (rist.: 1918, 1927) pubblicato postumo dagli eredi del conte che poté curare unicamente la prima parte del testo, stampata a sue spese con il titolo: *Manuale ragionato per la parte meccanica del restauratore dei dipinti*, Tipografia Agnelli, Milano 1866, in vendita presso la libreria Hoepli. Cfr. C. Giannini, *Giovanni Secco Suardo: alle origini del restauro moderno*, Edifir, Firenze 2006.

<sup>28</sup> Come riferisce nelle sue *Memorie* (cit., p. 155), de Chirico continuerà anche dopo la pubblicazione del *Piccolo trattato* a "perfezionare le mie ricerche tecniche" e a cercare trattati e ricettari dai quali trarre ulteriori notizie: "Con Isabella si trascorrevano interi pomeriggi alla biblioteca Richelieu a cercare in vecchi trattati e in scritti sulla pittura, apparsi in epoche in cui si sapeva ancora dipingere, i segreti e la dimenticata scienza dell'arte del pennello. Conobbi anche dei restauratori, degli studiosi di tecnica, tra i quali il pittore Maroger, che in quel tempo aveva tenuto conferenze sulla tecnica e che aveva messo in commercio un medium in tubetti che portava il suo nome." Cfr. G. de Chirico, *Memorie...*, cit., p. 155. Oltre agli esperimenti di Jacques Maroger, risale agli anni 1930-1940 anche la lettura del noto manuale di Jean François Leonor Merimée, *De la peinture à l'huile*, Huzard, Parigi 1830, dal quale trasse la ricetta dell'"olio emplastico" (cfr. S. Vacanti, *Dalla pittura murale all'olio emplastico: sviluppo e diffusione delle ricerche tecniche di de Chirico tra anni Trenta e Quaranta*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 9/10, 2011, pp. 160-192), così come al medesimo periodo sembra risalire l'acquisizione del testo di Califano Mundo, *Il manuale della pittura a olio*, Itea, Napoli 1938. Cfr. J. de Sanna, *Forma...*, cit., p. 74. In calce alle *Memorie* è infatti presente una breve sezione dedicata alla *Tecnica della pittura* per aggiornare le ricette sulla pittura a olio. Cfr. G. de Chirico, *Memorie...*, cit., pp. 265-281.

<sup>29</sup> G. de Chirico, *Piccolo trattato...*, cit., p. 26 ("la tela incollata su tavola").

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>31</sup> C. Compostella, *La "tecnica" di Giorgio de Chirico 1919-1925*, in «Bollettino ICR» 2001, n.s., 3, pp. 2-38; S. Vacanti, *Giorgio de Chirico e il "ritorno al mestiere". L'importanza della formazione artistica tra Atene e Monaco*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 5/6, 2006, pp. 404-432; cfr. anche A. Altamira, *De Chirico, Böcklin e Klinger*, in *ibid.*, pp. 35-50.

<sup>32</sup> "Tutti ci consigliavano di recarci in Germania, a Monaco, perché io continuassi a studiare la pittura e mio fratello la musica. Monaco era allora un po' quello che ora è Parigi." Cfr. G. de Chirico, *Memorie...*, cit., p. 64; cfr. inoltre B.F. Miller, *Painting materials research in Munich from 1825 to 1937*, in A. Roy, P. Smith (a cura di), *Painting Techniques History, Materials and Studio Practice*, IIC, Londra 1998, pp. 246-248.

<sup>33</sup> G. de Chirico, *Memorie...*, cit., 1962, p. 140; E. Berger, *Böcklins Technik. Mit dem Bildnis des Meisters nach einem Relief von S. Landsinger*, Callwey, Monaco 1906.

<sup>34</sup> Rudolph Schick (1840-1887), *Tagebuch auf Zeichnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Böcklin*, Berlino 1901.

Wilhelm Keim (1851-1913) insieme al pittore Franz von Lenbach (1836-1904) e a Max von Pettenkofer (1818-1901), noto particolarmente in Italia per il procedimento di rigenerazione delle vernici mediante evaporazione alcolica e balsamo copaive.<sup>35</sup> La Deutsche Gesellschaft aveva lo scopo di promuovere l'istituzione di un laboratorio statale di produzione e controllo dei materiali pittorici dalla qualità certificata, al fine di contrastare ed eliminare il repentino degrado cui erano soggetti i dipinti più moderni eseguiti con i prodotti industriali. All'inizio degli anni 1880 Keim aveva istituito un laboratorio di ricerca sulle tecniche pittoriche (Versuchsstation für Maltechnik) all'interno dell'Accademia di Belle Arti di Monaco per raccogliere e sottoporre a esami chimici i colori sintetici. Da tali ricerche, rese note sulle «Technische Mitteilungen für Malerei», nacquero i *Normalölfarben* per la pittura da cavalletto e la *Mineralmalerei* per la pittura murale.<sup>36</sup> Nel 1893 la Società tedesca presieduta da Keim organizzò nel Glas Palast di Monaco (dal 20 luglio al 15 ottobre) la prima *Mostra di Tecniche Pittoriche* coordinata da una commissione presieduta da Lenbach<sup>37</sup>, associandovi un congresso scientifico al fine di sollecitare lo stato bavarese a sostenere finanziariamente le ricerche avviate. Sia alla mostra che al congresso furono presentate molte ricerche intraprese concorrentialmente tra fabbricanti di colori: il pittore Wilhelm Beckmann espose le proprietà dei *Syntonosfarben* appena brevettati<sup>38</sup> e Alphons Ludwig von Pereira propagandò i colori a tempera da lui inventati (Tempera Pereira) nel 1891<sup>39</sup>, analogamente a quelli di Friedlein, di Neish, di Richard Wurm<sup>40</sup>, mentre Schmincke presentava sia colori a tempera che i Mussini Ölfarben.<sup>41</sup> Le numerose formulazioni a tempera esposte alla mostra, in quanto alternativa idrosolubile ai colori a olio con una minore tendenza a deteriorarsi e maggiormente aderenti alle antiche tecniche pittoriche, riscosero un crescente gradimento tra gli artisti, tra cui il notissimo Franz von Stuck.<sup>42</sup>

La notevole competizione che si era accesa sfociò in aperto conflitto quando Ernst Berger presentò le sue ricerche sulla storia delle antiche tecniche pittoriche, basate sulla pubblicazione di trattati e ricettari antichi, che interpretavano le testimonianze delle fonti classiche recuperando l'ottica settecentesca, secondo la quale il segreto della pittura murale pompeiana consisteva nella tecnica all'encausto. A tal fine espose alla mostra trentasei riproduzioni tecniche di dipinti etruschi, greci, romani e bizantini, mentre Keim criticò fortemente questa interpretazione, priva a suo avviso dei necessari riscontri scientifici, ritenendo viceversa che la tecnica della pittura romana fosse l'affresco, maggiormente in sintonia con la produzione dei suoi colori minerali.

<sup>35</sup> M. Pettenkofer, *Über Ölfarbe und Conservirung der Gemälde-Galerien durch das Regenerations-Verfahren*, Braunschweig 1870, divulgato in Italia dal friulano G.U. Valentini, *Il restauro e la rigenerazione dei dipinti ad olio di Massimiliano de Pettenkofer*, Udine 1874; Id., *La riparazione dei dipinti secondo il metodo Pettenkofer*, Udine 1891; Id., *Il governo razionale delle pinacoteche desunto dalle teorie e pratiche di Massimiliano dr. De Pettenkofer*, Udine 1892. Cfr. per la bibliografia e la ricognizione storica complessiva: G. Perusini, *Il restauro dei dipinti nel secondo Ottocento. Giuseppe Uberto Valentini e il metodo Pettenkofer*, Forum, Udine 2002.

<sup>36</sup> K. Kinseher, *Ernst Berger and the late 19th-century Munich controversy over painting materials*, in *The Artist's Process. Technology and Interpretation*, a cura di S. Eyb-Green et al., Archetype, Londra 2012, pp. 158-166, in particolare p. 159.

<sup>37</sup> All'interno della mostra fu allestita una sala con opere antiche della collezione di Lenbach, il quale nel soggiorno monacense di Böcklin (1872-1874) aveva condiviso con lui lo studio dei trattati di Teofilo e Cennini pubblicati in tedesco da Albert Ilg rispettivamente nel 1874 e 1871. Cfr. R.H. Wackernagel, *Ich werde die Leute... in Oel und Tempera beschwindeln...* *Neues zur maltechnik Wassily Kandinsky's*, in *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 1995, vol. 11, n. 1, pp. 97-128, in part. pp. 100-101; S. Vacanti, *Giorgio de Chirico...*, cit., p. 414.

<sup>38</sup> Il brevetto descrive la produzione di colori in tubetto dove il legante era costituito da gomma arabica, olio di lino, glicerina, cera e sapone verde. Cfr. K. Kinseher, *The institutional promotion of Tempera as an alternative medium: the role of the Deutsche Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malerfabren in Munich and Adolf Keim*, Icom Conservation Committee, Art Technical Source Research, 1° Meeting of Tempera Group, Vienna 2010.

<sup>39</sup> K. Beltinger, *The use of Pereira tempera and Lompeck'sche Tempera (1900) by Cuno Amiet*, Icom, cit. (Lisbona 2011).

<sup>40</sup> E. Kruppa, *Farbe! Farbe! Farbe! Riesig, kräftig, energisch scharf erfasst*, Icom, cit. (Monaco 2012).

<sup>41</sup> E.S.B. Ferreira, *Tempera Paints in the Late 19th-early 20th Century Works of Cuno Amiet. Our research approach*, Icom, cit. (Vienna 2010).

<sup>42</sup> K. Kinseher, *Ernst Berger...*, cit., 2012, p. 160.

Come osserva Kinseher, “la conoscenza delle tecniche pittoriche del passato e degli antichi maestri aveva un enorme impatto sulla produzione industriale del tempo. Il buono stato di conservazione dei dipinti antichi, particolarmente l'interpretazione dei leganti usati, influenzava l'innovazione dei sistemi pittorici contemporanei”<sup>43</sup>. La disputa scientifica ebbe dei risvolti spiacevoli poiché i finanziamenti statali richiesti dalla Deutsche Gesellschaft furono negati, con la conseguente riduzione delle ricerche, mentre Berger – pur espulso dalla Società – ricevette il sostegno dell'Accademia e del Ministero della Cultura ottenendo una borsa di studio triennale. Dal 1902 diede avvio ai suoi corsi di tecniche pittoriche all'Accademia di Monaco, pubblicando al contempo la versione ampliata dei primi studi sulla letteratura tecnica medievale e rinascimentale.<sup>44</sup>

Nel 1903 Berger espose una nuova serie di ricostruzioni tecniche al Munich Kunstverein, che suscitarono un acceso dibattito tra i fautori dell'affresco e i sostenitori dell'opposta interpretazione della tempera e dell'encausto che trovava tra gli artisti i seguaci più agguerriti<sup>45</sup>, affiancando alle ricette rintracciate da Berger sia le sperimentazioni da essi condotte personalmente<sup>46</sup>, sia la testimonianza dei manuali di restauro di inizio Ottocento che in Germania furono pubblicati prima che altrove.<sup>47</sup> È infatti in tale contesto che nasce l'accezione del termine “tempera” nel senso di una emulsione di materiali proteici e oleosi<sup>48</sup>, e da tale contesto ne trae il significato de Chirico che dedica alla tecnica a tempera la parte centrale e più cospicua del suo *Piccolo trattato*.

Nel descrivere le proprietà e i metodi di manifattura del legante a tempera, de Chirico differenzia in primo luogo la tempera magra dalla tempera grassa, caratterizzata dall'aggiunta di un olio siccativo e dunque costituita da un'emulsione.

Anche la tempera magra, tuttavia, è descritta dal pittore come una miscela di più componenti, il principale dei quali (la colla o la gomma di ciliegio) ne contraddistingue le proprietà e i difetti, come nel caso della *Tempera a gomma di ciliegio*, secondo de Chirico meglio indicata per dipingere su tavola o cartoni consistenti: “L'inconveniente della tempera di ciliegio è che dà una materia un po' fragile, con tale tempera è meglio non dipingere su tela tirata sopra telaio. Solo le tavole e i cartoni forti e ben preparati si possono consigliare.”<sup>49</sup>

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>44</sup> E. Berger, *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik. Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit (XVI-XVIII Jahrhundert) in Italien, Spanien, den Niederlanden, Deutschland, Frankreich und England, nebst dem de Mayerne Manuskript*, Callwey, Monaco 1901; Id., *Die Maltechnik des Altertums*, Callwey, Monaco 1904; Id., *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik. Dritte Folge. Quellen und Technik der Fresko-, Öl- und Tempera-Malerei des Mittelalters von der byzantinischen Zeit bis einschließlich der Erfindung der Ölmalerei durch die Brüder van Eyck*, Callwey, Monaco 1912 (rist. ed. 1897).

<sup>45</sup> A partire da Franz von Stuck e il gruppo di artisti russi che seguivano i suoi corsi, giunti a Monaco tra il 1895 e il 1903 come Kandinsky, Grabar, Jawlensky, Kardowsky, ma anche Paul Klee, cfr. R.H. Wackernagel, *op. cit.*; W. Neugebauer, L. Lutz, *“The War” (1894) by Franz Stuck and “Good Friday” (1895) by Julius Exter: Painting technique of two monumental, symbolic easel paintings*, Icom, cit. (Lisbona 2011).

<sup>46</sup> Grabar riferisce nel suo diario di aver trovato un nuovo legante pittorico, del tutto privo d'olio: “Esso è un balsamo di resina copale con cemento [sic] mastiche, dissolto in trementina.” Cfr. R.H. Wackernagel, *op. cit.*, p. 134. Nel maggio 1899 scrive entusiasta di aver individuato in Tiziano e nei veneziani una “meravigliosa [...] tempera, che nessuno ha capito, né Böcklin, né Stuck”, ritenendo il lattice di fico citato da Cennini l'ingrediente segreto che assicurava l'elasticità all'impasto pittorico. Seguendo Vasari, nell'edizione delle *Vite* pubblicata da Ernst Berger nel 1897, raccomandava l'aggiunta di rami di fico molto freschi per esaminarne gli effetti con l'uovo. Cfr. *ibid.*, p. 134, n. 41.

<sup>47</sup> G. Perusini, *Il Manuale di Christian Koester e il restauro in Italia e in Germania dal 1780 al 1830*, Edifir, Firenze 2012, p. 33.

<sup>48</sup> E. Reinkowski, *Tempera. Zur Geschichte eines maltechnischen Begriffs*, in *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 1994, vol. 8, n. 1, pp. 297-317.

<sup>49</sup> G. de Chirico, *Piccolo trattato...*, cit., p. 35.



I componenti delle due tipologie di tempere magre indicate dall'artista sono sintetizzati nella seguente tabella, dalla quale risulta chiaramente come in realtà non si possa parlare esattamente di legante a tempera proteica nel significato odierno del termine, data la presenza dell'olio di lino accanto alla colla e all'uovo in un caso, e della vernice dammar o mastice insieme all'essenza di trementina o petrolio nell'altro:

Tempera a colla	Tempera a gomma di ciliegio
Colla forte	Gomma di ciliegio
Tuorlo d'uovo	Tuorlo d'uovo
Olio di lino crudo	Vernice dammar o mastice
Aceto	Aceto
Acqua	Acqua
	Essenza di trementina o petrolio
	Glicerina

Le tempere grasse sono invece differenziate da de Chirico in base al tipo di olio siccativo adottato, olio di lino cotto in un caso e olio di papavero nell'altro, ai quali vengono aggiunti numerosi altri componenti per assicurare agli impasti pittorici la densità necessaria ma anche prolungarne la fluidità durante la stesura.

La cosiddetta tempera con olio di lino cotto viene descritta da de Chirico come “una tempera molto solida, forse la più solida di tutte; è quasi una pittura a olio. Essendo molto elastica è difficile che si screpoli anche con l'impasto denso e nelle parti cariche di bianco”<sup>50</sup>.

Tempera grassa con olio di lino cotto	Tempera grassa con olio di papavero
Tuorlo d'uovo	Tuorlo d'uovo
Albumi d'uovo	Olio di papavero
Olio di lino cotto	Essenza di trementina o petrolio
Trementina di Venezia	Glicerina
Sapone di Marsiglia	Aceto
Aceto	Acqua
Acqua	

L'emulsione con olio di papavero è invece secondo l'artista “chiara, solida ed elastica. Verniciata si ravviva ma non scurisce; i bianchi non cambiano; i colori non diventano mai troppo opachi già sin dalle prime pennellate. Permette una lunga lavorazione e sopporta anche un impasto denso, non si rischiano le screpolature”<sup>51</sup>.

Dall'elenco degli ingredienti citati nelle ricette risulta evidente una conoscenza delle fonti antiche mediata dagli studi e dal dibattito in corso tra gli artisti che gravitavano attorno all'Accademia di

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 42.



Monaco: per fare solo un esempio la vernice Dammar non poteva trovarsi menzionata in nessuna fonte medievale o rinascimentale dato che fu conosciuta a partire dal 1829 grazie a Friedrich Lucanus, farmacista di Halberstadt, e autore di un manuale sul restauro dei dipinti a olio nel quale inserì in appendice il primo testo dedicato al restauro della pittura a tempera, redatto da Jacob Schlesinger nel 1828 e pubblicato per la prima volta nel secondo quaderno del trattato di restauro di Christian Koester (1827-1830).<sup>52</sup> Sono probabilmente questi i testi redatti dai restauratori cui de Chirico si riferisce, e come osserva giustamente Giuseppina Perusini, la produzione editoriale tedesca fu la più prolifica del XIX secolo, dato che nella prima metà dell'Ottocento furono pubblicati in Germania ben cinque trattati dedicati al restauro dei dipinti, rispetto ai due manuali che videro la luce in Italia, ma solo alla fine del secolo<sup>53</sup>, testimoniando così l'interesse precipuo che la conservazione della pittura antica suscitava presso i ricercatori tedeschi, e con essa il tema delle antiche tecniche pittoriche affrontato con approcci contrapposti da artisti e scienziati.

Tra le fonti cui de Chirico poté attingere fanno peraltro capolino, quasi con ritrosia e senza alcuna evidenziazione, anche le indicazioni pratiche fornite da due pittori conosciuti a Firenze, quando l'artista si cimentava nella copia dei grandi maestri agli Uffizi: "Davanti a certi ritratti di Dürer o di Holbein, davanti alla Madonna del Gran Duca o la Madonna della seggiola"<sup>54</sup>.

I nomi dei due pittori sono perfino taciuti nel *Piccolo trattato*, come se non volesse includerli tra le sue fonti, ma vengono poi ricordati nelle *Memorie*: si tratta del pittore fiorentino Enrico Bettarini e del pittore russo Nicola Locoff.

Del primo, de Chirico afferma che era "molto pratico di pittura a tempera"<sup>55</sup>, e non si rintracciano altre notizie su di lui, salvo che fu prevalentemente e lungamente (1897-1983) attivo come decoratore e che insegnava presso l'Istituto d'Arte di Porta Romana a Firenze, nella cui Galleria d'arte moderna sono presenti alcuni dipinti.

Assai più nota è l'attività di Locoff, il cui nome era in realtà Nikolaj Nikolaevic Lochoy, nato a Pskov nel 1872 e morto a Firenze il 7 luglio 1948.

Nel capoluogo toscano l'artista russo era giunto nel 1913 con l'incarico di riprodurre dipinti su tavola e affreschi del Rinascimento italiano da esporre nel Museo di Stato per la nuova arte occidentale di Mosca. Forse non è inutile richiamare la nota di Jole de Sanna su Boris Nikolaevic Ternovec (o Ternovetz), storico e critico d'arte russo che negli anni Venti e Trenta fu direttore proprio del Museo di Stato per la nuova arte occidentale, chiuso nel 1945 con la dispersione delle sue collezioni fra il Museo Pushkin e l'Ermitage di San Pietroburgo.<sup>56</sup>

<sup>52</sup> F.G.H. Lucanus, *Grundliche und vollständige Anleitung zur Erhaltung, Reinigung und Wiederherstellung der Gemälden in Öl-, Tempera-, Leim-, Wasser-, Miniatur-, Postel- und Wachsfarben*, Halberstadt 1832; J. Schlesinger, *Über Tempera-Bilder und deren Restauration*, in C. Koester, *Über Restauration alter Ölgemälde*, Heidelberg 1828, quaderno 2°. Cfr. G. Perusini, *Il Manuale...*, cit., pp. 39, 171-74.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>54</sup> G. de Chirico, *Piccolo trattato...*, cit., p. 31. I nomi di Dürer e Holbein non sono casuali ma richiami significativi alla cultura tedesca all'interno della quale erano considerati i più importanti artisti del Rinascimento. Cfr. G. Perusini, *Il Manuale...*, cit., p. 43, nota 36.

<sup>55</sup> G. de Chirico, *Memorie...*, cit., p. 140.

<sup>56</sup> Ternovec "ebbe l'incarico di allestire il padiglione sovietico all'Esposizione internazionale del libro a Firenze nel 1922 e alla Biennale di Venezia del 1924 e poi ancora all'Esposizione internazionale delle arti decorative a Monza nel 1927. In queste occasioni incontrò Giovanni Scheiwiller con cui iniziò un carteggio durato sino al 1936. Durante e in seguito a questi viaggi, Ternovec approfondì il suo interesse per l'arte italiana [...]. Specialmente nel 1927 ebbe l'occasione di fermarsi a Milano e di visitare, accompagnato da Scheiwiller, gli studi di diversi pittori e di confrontare impressioni e giudizi

La produzione delle copie fu avviata da Lochoy riproducendo la tecnica antica con una tale precisione che tra il 1913 e il 1915 aveva eseguito solo 9 delle 70 copie previste. Allo scoppio della Rivoluzione, avendo inviato in madrepatria solo un numero molto limitato di dipinti, si trovò isolato in Italia dove tuttavia rimase a dipingere.<sup>57</sup>

Sono questi i fraganti nei quali avvenne l'incontro con de Chirico, che l'artista rievoca nelle sue *Memorie*: “Durante i numerosi soggiorni che feci a Firenze, tra il 1919 e il 1924, una volta, mentre copiavo al museo degli Uffizi la Sacra Famiglia di Michelangelo, conobbi il pittore russo Nicola Locoff, che mi spiegò come molte pitture antiche, che sembrano pitture a olio, sono invece delle tempere grasse verniciate. La tempera mi tentò; cominciai a cercare ricette di questa tecnica e per alcuni anni dipinsi a tempera”<sup>58</sup>.

La convinzione che la pittura cinquecentesca, sia del centro Italia che del Veneto (ma anche quella fiamminga, fino a Rubens), utilizzasse comunemente un legante a tempera grassa, trovava un valido sostegno in numerose e autorevoli testimonianze ottocentesche (Selvatico 1842; Merimée 1830; Marcucci 1813), a loro volta riprese da testi precedenti (Felibien 1676; Ridolfi 1648; Armenini 1586).<sup>59</sup> In realtà, come si evince chiaramente dalla verifica dei testi citati, nessuno degli autori più antichi si è mai sognato di fare un'affermazione simile, limitandosi a riferire che la preparazione (o imprimitura se si preferisce) delle tele a opera specialmente di Tiziano e Paolo Veronese era ancora condotta a colla (anziché a olio), al di sopra della quale poi dipingevano con i colori a olio.

Senza distinguere tra preparazione e stesura del colore, la tecnica era stata interpretata come tempera grassa con un grave fraintendimento di fondo, che si trasferirà poi agli studiosi tedeschi (come Berger): “Si vede in alcuni dipinti di Tiziano e di Paolo Veronese, che essi osservarono di fare l'imprimitura a tempera, sulla quale dipingevano con dei colori a olio” (Felibien 1676); “Veronese ha preparato i suoi quadri a tempera ed a colla, e poi li ha fissati con una mano di buona colla per passarle sopra una mano di vernice mastice, indi poi li ha terminati ad olio: se nella colla vi si pone un poco di miele, la tela resterà più elastica” (Marcucci 1813); “Al paro di Tiziano, Paolo Veronese abbozzava con molto colore, e sovente dipingeva su tele impresse a tempera; egli abbozzava allora con colori macinati ad acqua. Questo processo infinitamente speditivo e che dovette essere come una specie di transizione fra la tempera e la pittura ad olio, è descritto da Leonardo da Vinci. Presenta simile metodo infiniti vantaggi” (Selvatico 1842).<sup>60</sup>

Il recente saggio di Lycia Giola Pavia e Alessandro Pavia offre una nitida quanto precisa visione degli innumerevoli esperimenti che de Chirico continuò a condurre per tutta la vita sulle preparazioni, i leganti, le stesure cromatiche e l'esecuzione dei suoi dipinti, appuntando le ricette che andava

con l'editore che gli commissionò il saggio per la monografia n. 10 di «Arte Moderna Italiana» dedicata a Giorgio de Chirico.” Cfr. J. de Sanna, *Forma...*, cit., 2001, p. 76.

<sup>57</sup> M. Logan Berenson, *Reconstructor of Old Masterpieces*, «American Magazine of Art», novembre 1930, pp. 628-638.

<sup>58</sup> G. de Chirico, *Memorie...*, cit., p. 139.

<sup>59</sup> E. Reinkowski, *Reception of tempera techniques in the 19th century*, Icom, cit. (Vienna 2010).

<sup>60</sup> P.E. Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri*, Padova, Coi tipi del Seminario, 1842, p. 229. Una discussione completa sulla tempera, ritenuta la sola tecnica in grado di evitare l'annerimento della pittura (mediante l'abbozzo a tempera e la finitura con velature a olio) viene formulata in P.E. Selvatico, *La pittura a olio e a tempera presso gli antichi e i moderni*, in «Nuova Antologia», marzo 1870, vol. XIII, fasc. 3, pp. 505-520.

raccogliendo qua e là in una incredibile quantità di foglietti, con criteri al tempo stesso disorganici ma sistematici. E tra i diversi appunti, che naturalmente s'immaginano sempre ripresi da testimonianze scritte<sup>61</sup>, bisogna in realtà considerare anche i colloqui e le discussioni, con vivaci scambi di opinioni e magari divergenti punti di vista, con altri artisti, perché ovviamente l'arte cresce sull'arte e non c'è mai da dubitarne.

Del resto è la stessa testimonianza di de Chirico a confermarlo: "Il pittore Nicola Locoff, che visitai nel suo studio, mi mostrò alcune copie che aveva eseguite da opere di Botticelli, di Masaccio, di Carpaccio, di Tiziano e di Rembrandt; rimasi stupito dalla fedeltà e dalla maestria con cui erano eseguite quelle copie, ma quando cercavo di chiedere a Locoff le sue ricette o qualche schiarimento sui sistemi e le materie da lui usate, rispondeva sempre in modo confuso e facendo più della letteratura che parlando concretamente di pittura."<sup>62</sup>

Alla fine della prima guerra mondiale Lochov aveva conosciuto a Firenze Edward Waldo Forbes, che rimase così impressionato dalle copie da lui eseguite da decidere di comprarne subito tre, tra cui la *Processione dei re Magi* da Benozzo Gozzoli e il *Concerto* da Tiziano, nonostante il Fogg Art Museum da lui fondato ad Harvard acquistasse unicamente originali.<sup>63</sup> Tale acquisto fu replicato nel 1932 per la *Cacciata di Adamo ed Eva* da Masaccio nella cappella Brancacci.

Nel catalogo del museo americano pubblicato nel 1936 appaiono orgogliosamente menzionate le copie di antichi maestri italiani "eseguite da un artista russo, Nicola Lochoff, sono di valore per gli studenti, in quanto questa fase della pittura italiana può praticamente essere studiata in America solo attraverso la riproduzione. Queste copie rappresentano anni di studi dei processi tecnici dei primi maestri italiani. Una di queste, un dettaglio della *Processione dei Magi* (l'originale è di Benozzo Gozzoli), si trova nell'aula magna al piano inferiore; l'altra, una copia della *Cacciata di Adamo ed Eva* di Masaccio, è situata in uno dei corridoi del secondo piano intorno al cortile"<sup>64</sup>.

Come riferisce Francesca Bewer, le copie di Lochov erano particolarmente apprezzate per la loro fedeltà tecnica dagli studiosi americani, tra cui spiccava l'allora giovane Daniel Varley Thompson che oltre ad accompagnare Forbes nei suoi viaggi all'estero, fungeva da assistente nel corso universitario dedicato ai *Methods and Processes of Italian Painting*. In un seminario tenuto presso la College Art Association nel 1923 Thompson affermò che seguendo "il metodo di studio [di Lochoff] ho trovato un Maestro in ogni affresco rovinato o in ogni altra pittura, e non ci sono insegnanti europei più importanti dei relitti che comunemente si incontrano"<sup>65</sup>.

Nella primavera del 1923 Forbes, Lochov e Thompson fecero degli esperimenti con la tecnica a fresco sul muro del giardino della villa che Forbes aveva affittato nei dintorni di Firenze, esperienze

<sup>61</sup> Ciò risulta vero almeno nel caso della «Ricetta Zu» (n. 26) e delle «Ricette Zuccheri» (n. 57) riportate dai Pavia, che risultano verosimilmente tratte da: L. Zuccheri, *Del pitturar a tempera. Sei ricette di Luigi Zuccheri scritte in veneziano, italiano, inglese*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1966. Probabilmente non è casuale che la casa editrice fosse ancora una volta riconducibile a Scheiwiller.

<sup>62</sup> G. de Chirico, *Memorie...*, cit., p. 140.

<sup>63</sup> F. Bewer, *A Laboratory for Art. Harvard's Fogg Museum and the Emergence of Conservation in America, 1900-1950*, Harvard Art Museum-Yale University Press, Cambridge (Mass.) 2010, p. 87.

<sup>64</sup> *Harvard University Handbook; an Official Guide to the Grounds, Buildings, Libraries, Museums, and Laboratories, with notes on the History, Development and Activities of all departments of the University*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1936.

<sup>65</sup> F. Bewer, *op. cit.*, p. 87.

che si rivelarono per gli studiosi americani fondamentali per i loro corsi d'insegnamento ad Harvard, tanto che Thompson ringraziò esplicitamente Lochov nella prefazione alla prima edizione americana del *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini (1933), cosa che lo rese famoso in tutto il mondo.<sup>66</sup>

Questa incursione nel continente americano non deve sembrare impropria poiché negli stessi anni in cui de Chirico assumeva la tecnica a tempera come la più confacente al proprio linguaggio pittorico, il medesimo fenomeno cominciava a verificarsi tra gli artisti americani, e una delle ragioni alla base di tale recupero tecnico può individuarsi nell'influenza esercitata dalla frequentazione del medesimo ambiente culturale.

Anche Thompson aveva infatti seguito, come de Chirico, un tirocinio a Monaco dove aveva soggiornato diversi mesi nel 1922 a contatto con esperti di restauro e storia dell'arte, e in particolare con Max Doerner (dal 1911 docente di pittura all'Accademia monacense e presidente della Deutsche Gesellschaft) e con Alexander Eibner, direttore del laboratorio di ricerca sulle tecniche pittoriche.<sup>67</sup> A differenza di Thompson, tuttavia, è del tutto improbabile che de Chirico abbia avuto contatti diretti o indiretti con Doerner all'epoca della stesura del *Piccolo trattato*, sia perché l'edizione del notissimo manuale di Doerner posseduta dall'artista italiano risale al 1938, sia perché il punto di vista di de Chirico differiva del tutto da quello del ricercatore tedesco, che analogamente ai componenti della Deutsche Gesellschaft riteneva la pittura pompeiana eseguita ad affresco, mentre il *Pictor Optimus* sulla scorta dei convincimenti di Böcklin e degli studi sino allora condotti in Italia, continuava a ritenere valida l'ipotesi dell'encausto.<sup>68</sup>

A Firenze inoltre, dove Böcklin aveva soggiornato a lungo e dove si era stabilito negli ultimi anni della sua vita acquistando una villa a San Domenico presso Fiesole e morendovi nel 1901, la sua eredità culturale e tecnica era particolarmente viva anche per l'attività di copista e restauratore di Otto Vermehren cui Böcklin aveva lasciato in eredità i propri colori.<sup>69</sup> Per le sue specifiche conoscenze sulle antiche tecniche pittoriche che aveva appreso nel corso della sua formazione accademica, Otto Vermehren si vide affidare delicati interventi di restauro sui dipinti delle Gallerie degli Uffizi<sup>70</sup>, che rappresentarono il principale tirocinio pratico condotto dal figlio Augusto, divenuto poi il responsabile tecnico del laboratorio di restauro della Soprintendenza, appassionato di studi chimici e fisici,

<sup>66</sup> "Se la mia traduzione porta a una migliore comprensione, è grazie ad altri: per primo e maggiormente, Edward Waldo Forbes, al quale questi volumi sono dedicati, che per primo mi ha esposto l'opera di Cennino e i cui studi sono presenti in ogni pagina; in seguito, ai maestri sotto la cui guida, grazie a Mr. Forbes, ho portato avanti la mia ricerca; Nicolas Lochoff, l'impareggiabile copista della pittura italiana antica, e Federigo Ioni, maestro degli stili e antichi metodi." D.V. Thompson, *Cennino D'Andrea Cennini. The Craftsman's Handbook. The Italian "Il Libro dell'Arte"*, Yale University Press, New York 1933, p. XX.

<sup>67</sup> F. Bewer, *op. cit.*, p. 84. Sia Doerner che Eibner daranno poi alle stampe il compendio di vent'anni di ricerche in testi divenuti noti e diffusi in tutto il mondo: M. Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde: nach den Vorträgen an der Akademie der bildenden Künste in München*, Verlag für praktische Kunstwissenschaft, Monaco 1921; A. Eibner, *Entwicklung und Werkstoffe der Wandmalerei vom Altertums bis zur Neuzeit*, Callwey, Monaco 1926.

<sup>68</sup> S. Vacanti, *Il recupero dell'encausto nell'arte italiana durante il ventennio fascista. Teoria, sperimentazione, ideologia*, in C. Bordinò, R. Di Noia (a cura di), *La Ricerca Giovane in cammino per l'arte*, Gangemi, Roma 2012, pp. 117-135; G. Prisco, *Tra ideologia e reminiscenze storiche: il dibattito sulla tecnica esecutiva della pittura murale romana ai tempi del duce*, in M.I. Catalano, P. Mania (a cura di), *Arte e memoria dell'arte*, Gli Ori, Pistoia 2011, pp. 211-233; T. Perusini et al., *Il muralismo italiano degli anni Trenta: problemi tecnici ed analitici: un excursus attraverso l'analisi di pitture di Sironi, de Chirico, Cagli, Afro e Sbisà*, in *Sulle pitture murali: riflessione, conoscenze, interventi*, a cura di G. Biscontin, G. Driussi, Edizioni Arcadia Ricerche, Venezia 2005, pp. 1353-1368.

<sup>69</sup> M.D. Mazzoni, *La donazione Bruschi-Vermehren*, in «OPD Restauro», 20, 2008, pp. 346-348.

<sup>70</sup> M. Ciatti, *Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro*, Edifir, Firenze 2009; A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Electa, Milano 1988.

condotti fin dagli anni 1920 sui colori e i leganti pittorici antichi in funzione della buona conservazione dei dipinti delle gallerie fiorentine.

Sulla collezione di pigmenti che i Vermehren avevano gelosamente custodito, incrementandola ulteriormente, vennero condotte alcune indagini scientifiche negli anni 1970<sup>71</sup> per identificare i materiali e la tecnica esecutiva adottata da Arnold Böcklin, che oggi si sono maggiormente orientate sui leganti<sup>72</sup> ricostruendo le modalità di preparazione della tempera a gomma di ciliegio con la miscelazione di olio di noce e balsamo copaiva. Le recenti ricerche in corso al Doerner Institut di Monaco hanno accertato che a causa delle difficoltà di stesura, Böcklin non realizzava personalmente il legante ma, negli ultimi anni della sua vita vissuta in Italia, lo faceva preparare nella farmacia inglese che Henry Roberts aveva aperto a Firenze nel 1843 in via Tornabuoni (e che lo aveva reso famoso dal 1878 con la produzione del famoso borotalco ancora oggi in vendita).

Nel 1902 Hermann Urban, allievo di Böcklin a Firenze nel 1892-1894, acquistò nella farmacia inglese l'emulsione a base di gomma preparata secondo le indicazioni del suo maestro e avviò dal 1909 la produzione dei suoi colori a tempera.<sup>73</sup>

Le ricette di Urban, ancora in corso di studio, risultano piuttosto numerose e articolate in cinque tipologie diverse (gomma di ciliegio, gomma arabica, gomma del Senegal, tuorlo d'uovo, caseina) riassumibili nella seguente tabella:

Gomma di ciliegio	Gomma arabica	Gomma del Senegal	Tuorlo d'uovo	Caseina
Gomma di ciliegio	Gomma arabica	Gomma del Senegal	Tuorlo d'uovo	Caseina
Balsamo copaiva	Balsamo copaiva	Balsamo copaiva	Gomma del Senegal	Trementina
Ambra	Ambra	Mastice	Mastice	Borace
Mastice	Mastice	Zucchero	Balsamo copaiva	Acqua
	Zucchero candito	Cera	Aceto	
Gomma di ciliegio	Gomma arabica	Gomma del Senegal		Caseina
Balsamo copaiva	Coppale	Coppale		Balsamo copaiva
Coppale	Mastice	Mastice		Ambra
Mastice	Zucchero candito	Zucchero candito		Coppale
		Cera		Zucchero candito
	Gomma arabica	Gomma del Senegal		
	Coppale	Coppale		
	Mastice	Mastice		
	Zucchero candito	Zucchero candito		
	Cera	Cera		

<sup>71</sup> H. Kühn, *Die pigmente in den Gemälden der Shack-Galerie, Bayerische Staatsgemaldesammlungen*, Doerner Institut, Monaco 1969; E.L. Richter, H. Härlin, *The Pigments of the Swiss Nineteenth-century Painter Arnold Böcklin*, in *Studies in Conservation*, 1974, 19, pp. 83-87.

<sup>72</sup> K. Beltinger, *Swiss tempera painters around 1900*, Icom, cit. (Vienna 2010); P. Dietemann, U. Bauer, I. Fiedler, W. Neugebauer, *Sources, Technological information and analytical data from two Tempera paintings by Arnold Böcklin*, *ibid.*; W. Neugebauer, *From Böcklin to Kandinsky. Art technological examinations and source research on tempera painting around 1900 in Munich*, *ibid.*

<sup>73</sup> E. Reinkowski, *Emulsions for water colours*, Icom, cit. (Monaco 2012).

Le indagini scientifiche condotte sui dipinti di de Chirico<sup>74</sup> non consentono di comprendere se sia mai stato a conoscenza del preparato in vendita presso la farmacia inglese di Firenze e se lo abbia eventualmente utilizzato, né è possibile condurre una comparazione con le ricette presenti nel *Piccolo trattato* e neanche di caratterizzare i leganti da lui effettivamente adottati tra il 1919 quando inizia gli esperimenti con la tempera, al successivo abbandono e ritorno all'olio nel 1925.

Certo è che tale repentino ripensamento sul legante a olio vada strettamente collegato alle necessità espressive dell'artista che, dopo tanti anni di sperimentazioni e riflessioni, giunge alla fine a ritenere che "la pittura a olio offre molte risorse che con la tempera non si possono avere"<sup>75</sup>. È probabile che la passione di de Chirico per le velature e la stesura di raffinati giochi cromatici lo rendessero consapevole che tali effetti potevano essere ottenuti solo con un legante trasparente come l'olio (e in particolare con l'olio di papavero), mentre la viscosità della tempera, per quanto miscelata con componenti oleose e resinose, impediva naturalmente di raggiungere tali esiti pittorici.

Le ricerche e l'acceso dibattito sulle tecniche pittoriche svoltosi a Monaco ebbero dunque più che una eco in Italia e in particolare a Firenze dove, volendo chiudere il cerchio del recupero delle tecniche a tempera, non andrebbe tralasciata l'intensa attività che Icilio Federico Joni, Umberto Giunti e altri condussero nel campo dell'esecuzione di falsi dai più importanti capolavori del Rinascimento italiano, contribuendo così a delineare il quadro completo delle fonti cui de Chirico poté fare riferimento per documentarsi sulla tempera antica e le tecniche di stesura a olio dei pittori italiani, dai quali derivare le ricette più utili per la resa pittorica da lui desiderata.

<sup>74</sup> E. Pagliani, *Nota di restauro (Ettore e Andromaca)*, in *Giorgio de Chirico 1888-1978*, a cura di P. Vivarelli, De Luca, Roma 1981, pp. 44-47; C. Compostella, *op. cit.*; R. Cesareo, A. Castellano, G. Buccolieri, S. Quarta, M. Marabelli, P. Santopadre, M. Ioele, G. E. Gigante, S. Ridolfi, *From Giotto to de Chirico: analysis of paintings with portable EDXRF equipment*, in *Cultural Heritage Conservation and Environmental Impact assessment by ND testing and Micro-Analysis*, a cura di R. van Grieken, K. Janssens, Taylor & Francis Group, Londra 2005, pp. 183-196; L. Giola Pavia, *Giorgio de Chirico pittore. Materia, gesto e caso*, in *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, n. 9/10, 2011, pp. 138-159.

<sup>75</sup> G. de Chirico, *Piccolo trattato...*, cit., p. 44.